

A arte em rede de Paulo Bruscky:

criação, resistência e utopia

[dossiê]

Paulo Bruscky

Artista multimídia, poeta, inventor e pesquisador. Nasceu, vive e trabalha no Recife. Desde os anos 70, explora em seu trabalho diversas linguagens e mídias. Possui um importante acervo documental acerca das vanguardas artísticas do pós-guerra. Suas obras estão em importantes acervos internacionais.

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac

Psicanalista, Mestre em Psicologia Social e Institucional UFRGS, Doutora em Artes Visuais – história, teoria e crítica UFRGS, Professora do Departamento de Psicologia UFSC, Membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre APPOA.

Resumo. Esta entrevista, realizada com o artista brasileiro Paulo Bruscky, estruturou-se na temática da arte nos anos 1970, suas estratégias de resistência e seus ideais utópicos. Em meio a regimes ditatoriais, o artista conta sobre sua arte e de muitos outros artistas, que formaram uma rede de trocas mundiais, como forma de burlar a censura. A arte precisava se posicionar, mostrar o que muitos não conseguiam ver. O artista analisa os meios que viabilizaram essa arte e seus processos de criação.

Palavras-chave. arte correio, redes, ato criativo, utopia.

Art network of Paulo Bruscky: creation, resistance and utopia

Abstract. This interview, conducted with Brazilian artist Paulo Bruscky structured on the subject of art in the '70s, its strategies of resistance and its utopian ideals. Amid dictatorial regimes, the artist tells about his art and many other artists who formed a network of world trade as a way to circumvent censorship. The art needed to position, to show what many could not see. The artist examines the means that enabled this art and its creative processes.

Keywords. art mail, networks, creative act, utopia.



Esta entrevista¹ é parte da tese: *Aberturas Utópicas: singularidades da arte política nos anos 70*². A entrevista foi realizada em Porto Alegre, no dia 24 de agosto de 2010, no Mercado Público.

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac [AM] Você foi um dos precursores da arte correio, percebo que há uma relação muito forte com a concepção de rede, certo?

Paulo Bruscky [PB] A arte correio desemboca na Internet por um processo mais ou menos lógico. Na época, o correio brasileiro era um dos mais eficientes, porque era só correio, não era banco. Hoje o correio é tudo, perdeu a eficiência. Naquela época, era um dos melhores do mundo, entregavam em uma semana, na Europa levava meses. Então, em uma semana eu sabia o que o mundo pensava e o mundo sabia o que eu pensava, dentro dessa rede.

Existem experiências anteriores, que até já escrevi em um artigo meu, de que Picasso, Brossa, Van Gogh, desenhavam em cartas, mas não existia esse conceito de rede, era outra história. A grande diferença é essa.

Eu chamo arte correio, muita gente chama arte postal, que vem por causa de Restany, de uma exposição que ele organizou, de postais, chamada: *Arte Postal*. O postal é um dos elementos utilizados, arte correio é mais abrangente. Questionei isso através dos envelopes e outras coisas, que iam de encontro à burocracia dos correios.

Eu e outros artistas utilizávamos o telegrama. Inclusive, quando teve uma cheia em Recife e inundou a casa de minha mãe, onde eu morava. Perdi muita coisa. Eu fiquei no alto olhando a casa, passei um telegrama dos correios para meus amigos: “glub glub glub, Paulo Bruscky”. À noite, no *Jornal Nacional*, deu a notícia no Brasil, foi quando eles descobriram o que tinha acontecido: que eu tinha morrido um pouco afogado naquele dia. Então, fui incorporando o telegrama, o telex, que eram transmitidos na hora. O fax é uma coisa fundamental no meu trabalho, nessa questão da arte conceito.

[AM] Sim, é uma obra que está em deslocamento. Que é imaterial.

[PB] Sim, a Bienal vem discutir muito tempo depois a questão da desmaterialização da obra de arte. A primeira transmissão de fax aqui no Brasil foi realizada por mim e por Roberto Sandoval no centro de São Paulo, em 1980. Fizemos na cabine da companhia telefônica, que é atualmente a TELESP, em São



Paulo. Trocamos e publicamos vários trabalhos. Em tempo real, também fiz um projeto, de acordo com o fuso horário em vários países, executando e, ao final de vinte quatro horas de fax, terminou com uma exposição em cada lugar, sem você saber o que era. Reenviando com a lista de endereços, que eu mandei pra todos.

Como consequência veio a internet, que é uma coisa lógica. Embora, a maioria dos trabalhos que estão sendo feitos pela internet, você poderia fazer por outro meio. É mais divulgação e reprodução da obra. Eu acho que você tem que estudar o meio, a mídia, para dissecar ele e tirar ele da sua função.

[AM] Exatamente! É uma subversão.

[PB] Uma subversão do meio. Exatamente. Eu acho que o artista tem que refletir muito sobre isso e não usar só como meio. Como a arte correio é algo em aberto, abriu uma participação muito grande, mas nem todo mundo tinha essa consciência de rede.

[AM] Como foi esse movimento no Brasil?

[PB] No nordeste teve um movimento que foi mais intenso do que em outras regiões. Acho que até pela falta de comunicação. Talvez por esse isolamento, teve não só entre a gente, mas também com o exterior. O nordeste foi mais ativo. Você vê hoje nas publicações de arte correio, há destaque para artistas Unhandeijara, da Paraíba; J. Medeiros e Paulo Silva, de Natal; Almandrade, de Salvador. Em vista do isolamento e da ausência da crítica, obrigatoriamente começamos a escrever sobre o próprio trabalho e sobre os meios. Isso foi uma coisa boa.

Acho que o subterrâneo estourou ao mesmo tempo no mundo todo. Houve a necessidade de comunicação pela própria década em si. A gente vivia sob uma ditadura terrível. Eu fui preso, Daniel Santiago foi preso lá em Recife. Foi sequestrado, eu fiquei numa solitária, Clemente Padín foi preso em Montevidéu. Jorge Caraballo e Edgardo Vigo, mataram o filho dele na Argentina. Horácio Zabala, viveu o tempo todo em exílio, em Paris, trabalhando com Fred Forest e um grupo de arte sociológica. Ele retornou recentemente. León Ferrari veio para o Brasil, é muito meu amigo. Retornou para Argentina, já está com oitenta e poucos anos. E Guillermo Deisler, que o Chile não conhece as obras dele, porque foi para o exílio muito cedo e esteve aqui no Brasil em um festival.



A coordenadora da Universidade de Artes Visuais lá do Chile me procurou. Eu mandei muita coisa pela Internet porque eu tive um contato intenso com eles, inclusive correspondência. Ele foi exilado na Bulgária, depois foi para Alemanha e morreu na Alemanha. Ninguém tem nada praticamente dele. Estão organizando uma exposição retrospectiva sobre ele.

Então fiz uma análise dessa participação do nordeste, que foi muito intensa. Também fiz uma análise do Leste Europeu, porque eu tive com Robert Rehfeldt, que foi do Fluxus na Alemanha Oriental. Eu até utilizei meu projeto sem destino, porque o regimento do correio diz: “quando você não achar o destinatário, devolve para o remetente”. Fiz isso durante sete anos. Quando eu fui na Alemanha Oriental, eu comprei selo e postei a correspondência na Alemanha Ocidental, com selo da Alemanha Oriental. Fizeram um retângulo em torno do selo, mas a correspondência voltou para o Brasil.

Ele marcou um encontro, naquela época você tinha que entrar e sair no mesmo dia, até à meia noite. Ele reuniu artistas lá, que me deram vários trabalhos para o meu arquivo, eu já tinha dado a eles alguns dos meus trabalhos. Eu já tinha contato com outros artistas do leste, com arte pública. Hoje, a Hungria se reergueu, é um dos maiores centros do mundo de arte correio. Eles têm uma estrutura fantástica! Eu fiz uma análise com eles, já que não tinham acesso a xerox e o único meio de reprodução era controlado pelo governo. Então, eles, como ninguém, se destacam na fotografia. É um trabalho incrível! Tenho um livro dos anos 1970, de artistas poloneses, com interferências em *land art*, *sky art*. Coisas fantásticas! Todas as ações são documentadas, feitas com registro fotográfico. Então, eles têm um trabalho importante em ações e essa documentação de fotografia, que era o único meio que eles tinham de burlar a reprodução e enviar para o mundo todo. Trabalhavam muito com gravura também. Rehfeldt era um gravador no estúdio dele, fantástico! Então, eles têm como ninguém, um trabalho dentro do correio, como um processo de reprodução para falar o que eles queriam, através da fotografia e da gravura. Não existe outro centro como o Leste Europeu e a América Latina. Essa produção retrata tudo que houve na América Latina. Principalmente Argentina, Brasil e o Uruguai, que são os três países principais.

[AM] Como foi recebida esta nova arte no contexto brasileiro?

[PB] O meu trabalho está sendo visto agora. Foi depois do livro de Cristina Freire e, mais recentemente, o de Cristiana Tejo. Fiz uma mostra no Rio e



em São Paulo. Nunca me preocupei também... Eu faço arte para não enlouquecer. É engraçado. Eu acho que o artista anda em cima de um muro. Em uma corda bamba. Se ele cai para cá é loucura, se ele cair para lá é sanidade. Eu penso muito sobre isso.

[AM] Como era fazer arte naquela época, sem o reconhecimento?

[PB] Meus amigos, em determinado momento, não entendiam o que eu fazia. Não perdia os amigos por causa disso. Walter Zanini estava estudando Vicente do Rego Monteiro e a gente se encontrou no aeroporto de Recife. Ficamos conversando e ele disse: “Eu admiro muito você, Cildo, Barrio, entre poucos outros que sempre foram repelindo, que não deram a volta para o comodismo”. Eu e toda minha geração devemos muito a ele e a Frederico de Moraes... Especialmente Zanini, na parte das relações com o exterior, abre as portas do Brasil, através do MAC para fora e vice-versa. É claro que você para deformar, tem que saber formar. Mas, também é claro, que não é necessário você se importar com isso!

[AM] Quando busco trabalhar com essa dimensão da utopia, que me parece muito presente, principalmente nos anos 1970, objetivo resgatar o despertar de um movimento, seus ideais. Com que princípios trabalhavas?

[PB] A arte correio para mim foi uma coisa fundamental. Aprendi muito cedo a desvincular a utilidade das minhas ideias. Um exercício muito grande que sempre fiz: faço o que me interessa, se serve ou não é outra coisa. É claro, é uma utopia, mas arte existe em todo canto, na maneira de ver e não de fazer. Eu sei que é uma utopia, mas o artista é muito necessário. Infelizmente ele tem que agir, porque as pessoas em grande parte não sabem ver. Então, o artista tem obrigação de mostrar. A arte existe independente do artista.

Oswaldo de Andrade dizia: “vê com o olho livre”. Essa é uma frase genial! Então, o olhar é o percurso, de onde você vê. De onde você viu?... De lá para cá? Uma coisa que eu sempre procurei fazer é que, quando eu vou para algum lugar, faço vários caminhos para ir. Primeiro, porque eu tenho mania de apanhar coisas pelo chão, coisas que não servem para nada muitas vezes. Eu gosto de ter coisas inúteis no meu atelier. Tem umas que eu gosto que estejam ali para eu olhar. Eu não preciso introduzir determinadas coisas. Eu deixo elas fora, para mim, no meu atelier. Eu gosto. Eu não separo, quer dizer, não sei mais há muito tempo o que é isso.



[AM] Se pensarmos a arte dos anos 1970, como uma nova arte, que se posiciona em contraponto à autonomia que o campo se direcionava até então, frente a questões formais, estilísticas; poderíamos dizer que a relação arte e vida adquire contornos diferentes?

[PB] É uma coisa como se fosse paralelo. Eu ganhei o prêmio do desenho em 1969, tinha 20 anos. O primeiro prêmio de desenho do Salão do Museu do Estado de Pernambuco e foi censurado. O exército obrigou o museu a mudar o prêmio e o museu aceitou. Ganhei, mas a obra que está lá é outra. O governo, logo depois da abertura, me propôs fazer uma devolução e eu rejeitei, disse que não podia. A história é a história, eu não posso voltar o tempo para mudar a história. Eu não vou consertar a história, isso não me interessa. A história não tem conserto.

[AM] Esse é um dos aspectos, onde percebo a dimensão política, não só pela crítica, mas por esse ideal de instigar uma “des-alienação”.

[PB] É uma coisa natural, porque você mora em um país e eu vejo uma pessoa sofrendo, eu vejo um povo e isso me comove. Eu ainda não me deixei levar pela cegueira. Na época da ditadura, as ruas eram silenciosas. Eu notei isso em Montevidéu também. Eu escrevi um trabalho chamado *Uma tarde no bar da esquina*, onde eu consegui captar o silêncio, a mordança, na fotografia. Eu fiquei em um bar, até escurecer, fazendo foto, andando no mesmo lugar, fotografando. Na ditadura, havia um silêncio muito grande na rua, não era permitido dizer, não era permitido aglomeração. Então, era uma mordança mesmo, entendeu?

[AM] E como era o seu trabalho na rede de saúde, no INAMPS da época?

[PB] Eu trabalhei na Fundação Joaquim Nabuco. Fui preso na passeata dos 100 mil e, por esse motivo, me demitiram da Fundação em 1968, aos 19 anos, como comunista. Então, fiz um concurso um ano depois, passei no INAMPS e para mim foi fundamental. Tenho amizade com muitos médicos até hoje.

Um irmão meu um pouco mais velho, que era psicanalista, foi ao Rio com mais três psicanalistas e eu fui junto com eles. Disseram: “Tu te incomoda de fazermos uma sessão?” Ficamos até de manhã. Eles terminaram arriando! (Risos) Então, um deles perguntou a mim: “Você não tem vontade de ser normal?” Eu digo: Não. Eu sou artista, não posso ser normal. (Risos) Não me interessa ser normal.



[AM] Percebo que muitos na época da ditadura, se posicionavam à margem, sem refletir, por exemplo, sobre o que tu falavas do silêncio. Uma acomodação, já que havia desenvolvimento econômico (ainda que às custas da dívida externa), não havia assaltos...

[PB] Eu fui preso três vezes. Nessa passeata dos 100 mil, depois em 1973 e 1976. Quando me soltaram, disseram: “Você tem espírito de liderança. Você está proibido de fazer coisas em rua. Tenho gente especialista em acidentes, eu posso lhe matar, fazer um acidente a hora em que eu quiser. Eu vou lhe soltar”. Então eu passei com dois “caras” no meu calcanhar por quase seis meses. Eu saía de manhã, onde quer que eu fosse, lá estavam eles, na universidade, nos bares. Aí eu comecei a inverter, cumprimentava eles.

Então, marquei uma exposição em uma galeria, foi quando eu lancei o “Manifesto Nadaísta”. Chamei amigos e artistas e disse assim: “Posso botar teu nome? É uma exposição que não vai ter nada, é uma exposição denúncia. Eu vou distribuir os convites, como se houvesse”.

Botei um banco, não tinha nada, vazio, subi no banco e fiz um discurso: “Eles são adestrados para ver subversão em tudo e têm dois desses canalhas aqui dentro. Eu quero dizer a eles, que digam aos outros, que eu não tenho medo. Se eu for acidentado é um assassinato que o exército cometeu comigo. E, a partir de agora, posso dizer aos dois que estão aqui, que eu não sou dedo duro, nem para denunciar, mesmo sendo esses canalhas quem são. A partir de agora, eu vou voltar a fazer intervenção urbana e quero dizer que não tenho medo de morrer. A tendência de todo mundo é morrer.”

Foi um santo remédio! Fiz uma intervenção, em seguida, lancei um livro de artista com a capa suja de sangue. Uma ideia que me surgiu a partir de um depoimento de Monteiro Lobato. Eu escrevi um texto sobre ele. Monteiro Lobato criou mais de mil pontos de vendas de livro no Brasil, ele tinha uma visão. Ele botou livro para vender em banca de revista, em todo canto. Colocou mais pontos de venda de livros, do que livrarias que existiam em todo o Brasil. Ele disse assim: “Eu só não boto livro para vender em um frigorífico, para não ficar sujo de sangue”, então eu peguei isso.

Eu trabalho com várias frentes. Isso, no meu cérebro funciona como um armazém de compartimentos muito bem. Uma coisa liga a outra. Eu estou fazendo um filme e vem a solução de uma coisa que está há anos ali. Como não



tenho pressa de fazer as coisas, eu deixo lá, eu me esqueço. Às vezes consiste em aproximadamente três dias de anotação. Todo meu processo eu anoto. Vou a um bar e fico só, fico em um canto jogado, pensando e escrevendo. Eu consigo apagar o resto do bar. E eu gosto até do barulho. Eu fiz uma proposta aqui no jornal³, o barulho de bar e o barulho de parque de criança. São dois sons geniais de gravar. Aquele ranger de brinquedos guinguin, gongongon... têm muitos que acham que sou um músico frustrado! Então, eu trabalho com muitas frentes. É difícil até um recorte. Marconi foi a primeira vez no meu ateliê e ficou impactado, voltou para Belo Horizonte e disse: “Não tenho condições, não sabia que você tinha tantas coisas, vamos por partes”. Mesma coisa Aldolfo Navas, que pega o viés poético de minha obra.

[AM] Lembro de uma obra tua, chamada *Poema processo*, e te ouvindo me parece que há uma ênfase na questão do processo?

[PB] Foi um processo bem legal. O movimento que acompanhou o Poema processo foi pouco conhecido, com uma bibliografia muito pequena a obra de Moacyr Cirne, Wladimir Dias-Pino. Wladimir foi um dos pioneiros da poesia concreta, ele rompe com aqueles que pretendiam ser os donos da informação do Brasil. A arte correio acaba com esse domínio também. O espaço da arte não é de ninguém, é de todo mundo. Não existe espaço, foram criados os espaços. Robert Rehfeldt tem uma frase que eu botei na seção de Fluxus no meu acervo: “Minha caixa postal é a sua galeria”. Mandei minha filha ampliar e coloquei em um desenho de uma caixa de correio.

O *Poema processo* tem uma coisa legal que é a versão. Por exemplo, você me manda um trabalho, um poema teu, eu tiro uma cópia e pego o próprio que eu recebi, então boto embaixo: “versão Paulo Bruscky” e interfiro no teu trabalho. Sem pedir permissão. Interferência não autorizada. Na arte correio, principalmente, como no *Poema processo*, você perdia o domínio do seu trabalho. Eu tenho coisas hoje que meus amigos me mandaram para fazer esse livro, coisas que ficaram praticamente esquecidas. Quando o movimento foi esmaecendo, por causa desses outros tipos de mídias, eu tinha feito algumas coisas que ficaram.

[AM] Percebo em todos teus trabalhos que a ênfase não é a obra final, sim?



[PB] Exatamente. É essa comunicação, essa rede, as correntes. Elas são importantíssimas na arte correio. Os catálogos tinham endereço para aumentar a rede.

[AM] Eram só artistas que faziam parte da rede?

[PB] Não. Eram poetas e pessoas mesmo que compravam até para saber. Pediam soluções, porque qualquer espaço era espaço. Vitrines foram muito utilizadas no mundo todo como espaços expositivos, livrarias e outros espaços. A primeira exposição do Brasil foi feita na capela do hospital, porque os mortos eram velados lá, o pessoal não tinha nada para fazer em velório. Em velório você fica observando as pessoas não tem para onde olhar, é incrível, porque elas não ficam olhando para o morto. Procuram não olhar, então fica todo mundo com o olho vago em velório. Na capela era mais fácil, porque era uma forma da pessoa ficar olhando para alguma coisa. Tinham também as missas, então era um povo sempre frequente. Era legal essa frequência.

[AM] E como era tua participação no Fluxus?

[PB] Tenho no meu acervo cerca de 600 obras, trabalhos do pessoal. Eu estive com Ken Friedman em Nova York. Estava em uma galeria, no lançamento de um disco de artista, ele entrou. Eu não conhecia ele pessoalmente, na arte correio a gente trocava muito fotos e as pessoas quando se encontravam era como se conhecessem há muito tempo. Era curioso isso, porque você mantinha uma frequência de intercâmbio. Fez um silêncio enorme e uma amiga, Regina Vater, que estava comigo disse: “É um papa da arte conceitual, Ken Friedman”. Eu disse: “Eu sei, meu amigo!”. Passou-se um tempo, eu fui lá, me deu um abraço e me chamou para ir jantar no dia seguinte em um restaurante mexicano, onde eles se reuniam. A gente conversou muito e depois ele deixou no meu hotel toda obra conceitual dele de 1956 aos anos 1980.

Eu queria editar um livro, mas não consegui patrocínio. Então, eu tive contato, tenho material deles, mas eu nunca disse que fui do Fluxus, eu não me inclui. Não quero me promover por conta disso.

Nessa noite, eu fiz uma *performance* com Friedman, que só Regina viu de madrugada. Era deserto, a gente estava passando, tinha um muro alto e um chorro latindo, do outro lado tinha um poste. Pedimos para Regina atravessar e



sentar na calçada, debaixo do poste. A gente combinou e cada um de nós ficou em uma ponta do muro e a gente veio dizendo coisas, o cachorro corria para lá e para cá e, quando a gente se encontrou, fez silêncio e atravessou sem fazer nenhum barulho e foi embora. Demos o título: *Uma performance para um cachorro*. Não tem nenhum registro, nada, só uma lembrança.

Só de Robert Rehfeldt tenho cerca de 200 trabalhos dele, de Ken Friedman e de outros que eu tive contato. O grupo Gutai (Japão), eu tive contato e tenho cerca de 200 obras deles, já eram Fluxus, na década de 1950. Eles têm trabalhos *land art*, *sky art*, que não eram reconhecidos, foram reconhecidos agora, mas não trabalhavam em rede feito o Fluxus.

O legal era incorporar uma pessoa de cada cidade, porque o Fluxus é um estado de espírito, não é um grupo. Surgiu esse grupo porque é um estado de espírito, com a atitude de um artista. Eu fiz um texto com Adolfo, que a gente pretende publicar, onde se fala da relação do Fluxus com artistas aqui do Brasil, por exemplo, Cildo Meireles e outros, que são Fluxus. Fluxus é um comportamento.

¹ Houve transcrição da fala informal, para a fala escrita.

² Encontra-se na íntegra em: <<http://hdl.handle.net/10183/37341>>.

³ Classificados Correio do Povo, 17 de Outubro de 2009:

ARTE.CLIMA Proponho expor os dias em que Porto Alegre tem as 4 estações do ano.
Paulo Bruscky Cp 850 Recife-PE 50010-970.

PAISAGEM_SONORA Proponho a junção dos sons dos bares e dos parques infantis de
Porto Alegre numa manhã de sábado. Paulo Bruscky Cp 850 Recife-PE 50010-970.

Entrevista recebida em março de 2014. Aprovada em maio de 2014.

